

神 と 音 の 黙 契^{ちぎり}

——苗族の祭祀芸能にみる響きの古代性——

生 明 慶 二

キーワード 苗族、祭祀芸能、響きの古代性、芦笙会、銅鼓、木鼓、アニミズム、シャーマニズム、水牛文化、祖霊、天界図形、馬、太鼓、匏

要 旨 本稿は貴州省、黔東南地区に居住する苗族の祭祀芸能をテーマとして、〔響きの音〕を民族の精神文化の基層に存在する音文化の一つとして捉え、分析を行っている。

本来、音声文化（無文字文化）圏では、音は極めて重要な機能と役割を担っていたもので、共同体における多くの儀礼と「うた」文化の伝承にも有効に作用するものであった。

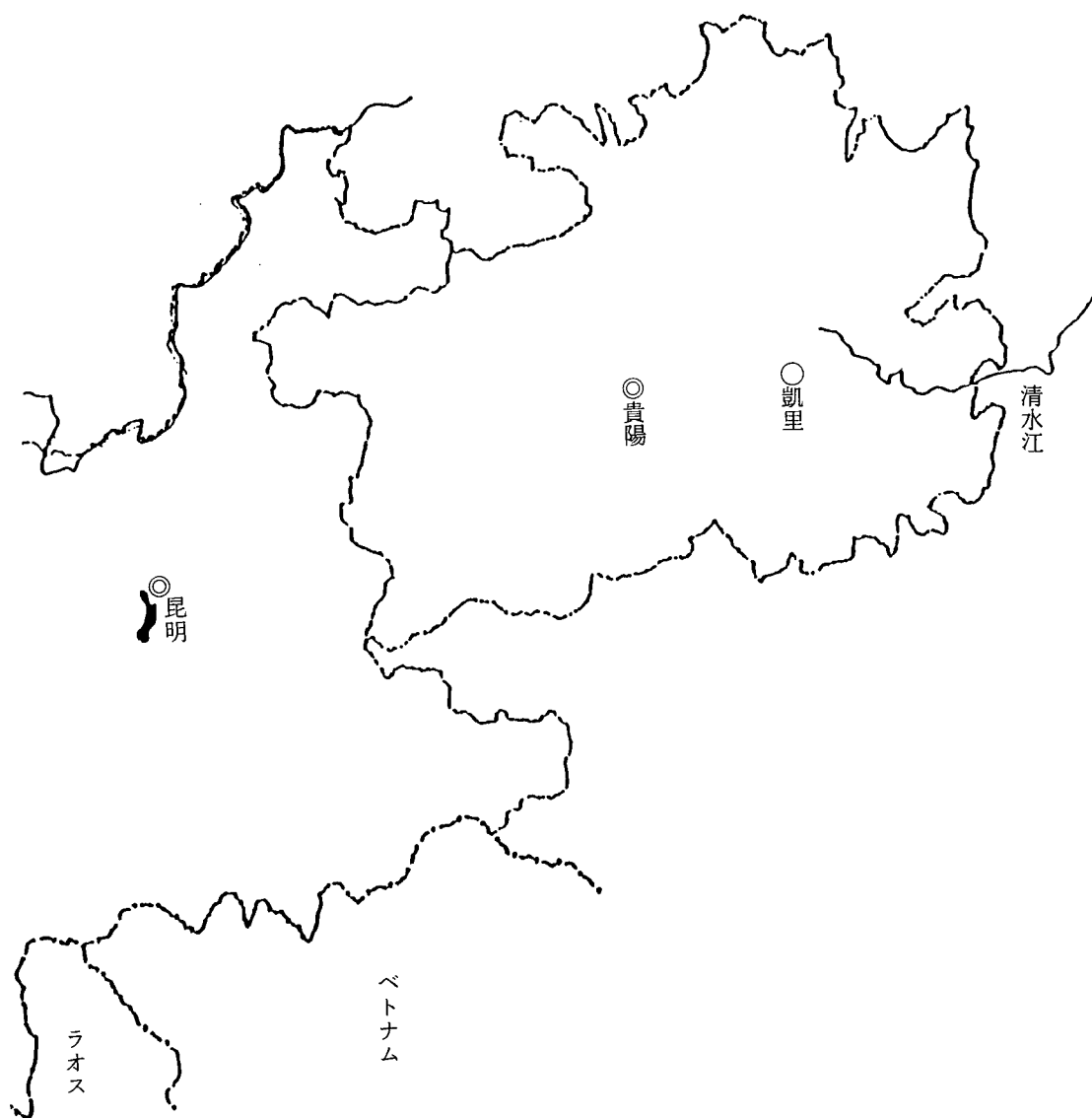
苗族の精神文化は、原信仰ともいえるべきアニミズムとシャーマニズムの複合形体に顕著な特徴を保持しているが、長い民族の歴史において、生業形態の複合とか、漢民族との交渉、或いは近代化の過程の中で、祭祀芸能における音の果たす役割も多様に変化しているのがみられる。

貴州省は漢化が最も遅れた地域といわれているが、本稿では音文化の視点から、主に銅鼓の使用、芦笙の大型化などの問題を取り上げることによって、〔響きの音〕と〔神〕（祖霊）との関わりのなかで、苗族の祭祀芸能における音のもつ精神性を考察する。

目 次

1. 主 旨	73
2. 視 点	74
3. 苗族儀礼の考察	75
i 上郎徳村の芦笙会	76
ii 祭儀の場について	78
4. 響きの古代性と銅鼓	81
5. 木鼓（太鼓）・象徴性の秘密	83
6. 芦笙の響き	85
7. 響きの分析と記録	87
8. 「うた」文化との関連	89
9. おわりに	90

貴州省略図



1. 主 旨

本稿は、主に1988年に行った貴州省の凱里周辺（黔东南苗族侗族自治州）でのフィールドワークで得た資料に基づいての調査研究論文である。

雲南省の北東部に隣接する貴州省の総面積は176,000平方キロメートルで、雲南・貴州をよぎる、いわゆる云貴高原の東部に位置し、複雑な凹凸を伴った地形構造をもっている。この山地性高原に多くの少数民族が分布しているが、総人口2,855万人（1982年）に対して少数民族の占める割合は26%、その主なものは漢民族を除いて、苗、侗、布依、彝、水、回、仡佬、壮、瑤、満、白、土家などの諸族である。

貴州省に在住する苗族の人口は約267万人（1982年）⁽¹⁾で、その中の約120万人が黔东南地区に分布している。苗族はかつて楊子江の中流域で水稻耕作を生業としていたが、その後、秦漢唐宋などの漢民族による強力な統一国家の成立によって力のバランスが崩れ、徐々に西南地区の山間部に移動を余儀なくされたという。これらの移動の歴史は各種の古歌、伝説などによって伝えられているが⁽²⁾、何れにせよ、長期にわたる複雑な民族移動の結果、苗族における個々の風俗、服飾、言語なども多様に変化し、また広大な地域に散在していることもあって、苗族の全体像の把握とか文化体系の固定は困難な問題である。現在みられる苗族の分布は、西南中国（貴州省、雲南省、四川省）だけでなく、遠くラオス、タイ北部（モン族、メオ族）にまで及んでいる。

苗族の使用言語は苗瑤語族系であるが、彼らが多くの自称他称をもつことでもわかるように、多種にわたる方言差を含めて複雑な様相⁽³⁾を示している。

1988年調査の目的は、苗族の音（音楽）文化を中心としているために、苗族の最も多く聚居している黔东南地域をフィールドとしている。

調査地区を下記に示す。

凱里

龍場（金明寨）

舟溪

青漫

翁項（水珠寨、基博村）

郎徳（上郎徳村）

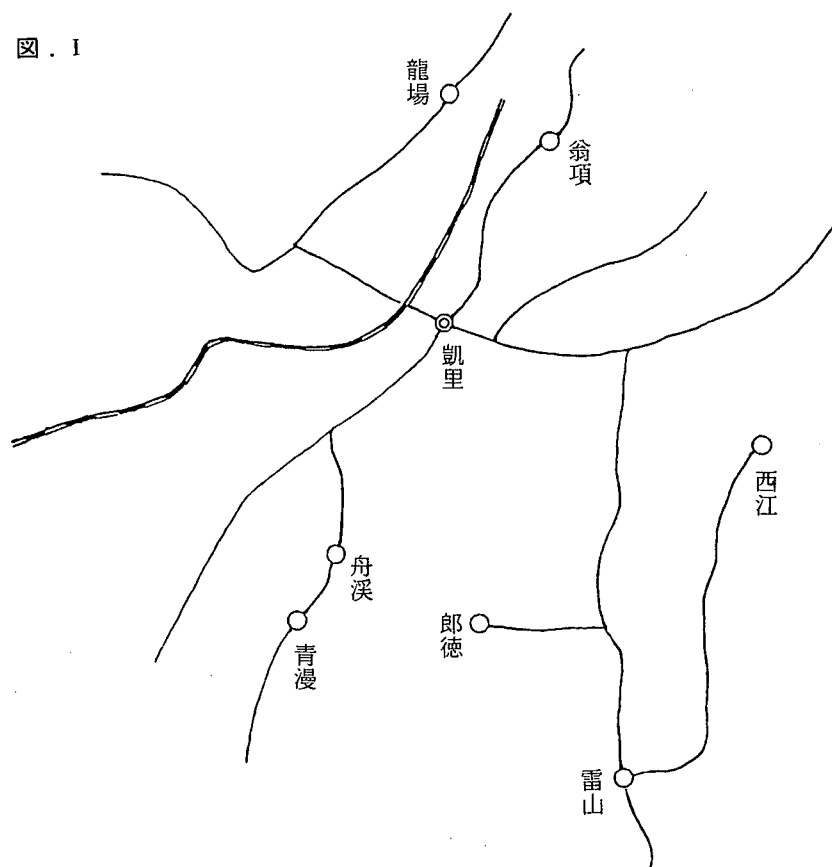
西江（西江鎮羊柳村）

主に雷山を拠点として、西江地区の調査を重点的に行った。

貴州省の音楽に於いての研究は、他の地域に比べて著しく立ち遅れているのが現状である。その理由の多くは、厳しい山岳地帯という地理的条件による、交通の障害などが主な原因と思われるが、この他にも、中国で垂直分布といわれる、民族の高度差による住み分けとか、小聚居大雜居といわれる複雑な民族分布の状況などからして、少数民族の音楽の全貌を明らかにするためには、なお今後の音楽誌の積み重ねが必要であろう。

何れにせよ、貴州省は近代化が遅れているためか、我々外国人にとっては未開放地域が多く、良質な資料の収集は困難が伴う。この地域の実地調査は1985年から続行しているが、その研究成果の

図. 1



一部は拙稿『伝承機能音階論序説』⁽⁴⁾のなかに提示している。

筆者の貴州省における調査のテーマは、民族のもつ古層の音（音階）と、その変容についての研究である。従って、音と共存する言語にたいする直接的なアプローチとか、言語のもつ象徴的な意味などについては専門外であるために言及し得ないが、本稿では音楽学的側面から、主に苗族の祭祀芸能（芦笙会）と音文化の関係についての考察を行うことにする。

2. 視 点

貴州省は漢民族化が最も遅れた地域のひとつである。漢民族の侵入については、一般的に明代中期以後であるといわれているが、地方首長による土司制度が維持されていたことを考えると、本格的な移入は清朝（1644～1912）による流官統治の確立（1703）以降と考えてよいであろう。

貴州省は『西南中国の少数民族』（鈴木・金丸共著）⁽⁵⁾にみられるように「峻阻な山岳と急流にはばまれて、自然の要害をなした少数民族の天地（中略）、中原の漢民族からみると鬼方にあたるとされ、貴州の貴（guì）は鬼（guǐ）に由来するという説もあるように、鬼をあやつる鬼師や巫師の跋扈する辺境地帯」として漢民族に恐れられていたという。

この地に住む少数民族の自然崇拜、祖霊信仰などにみられる自然界における霊の再生、循環などに代表されるアニミズムは、民族の精神文化の基層にあるもので、彼らを取り巻く精霊を民族的意識としての神と捉えるならば、数多く行われている儀礼・祭りは、アニミズムを基調としたシャーマニズムと理解することができる。現在、一般的に使用されているシャーマニズムという言葉は、元来、シベリアから中央アジアにおける宗教的現象として位置づけられ呼称されたものであるが、鬼師とか巫師と呼ばれるシャーマンたちは、精神のコントロール技術を駆使して霊界と交流し、占術、降霊術、病氣治療術など、様々な技術を駆使することによって、民族のもつ精神世界の調和を保ってきた。また、祭儀の場における祭司としても重要な役割を担うと共に、天地開闢から民族の創世などの歴史を伝える古歌の類を唄って、民族のアイデンティティーを守ってきたのである。後述するように、貴州苗族の祭儀芸能のひとつである芦笙会（芦笙祭、1988.3.7）は、音的視点からすれば非常に古い形態を維持していると考えられる。この場合、音楽という言葉の適不適は別として、筆者は古い儀礼音楽における重要な器乐的要素のひとつは、響きの音楽であると理解している。

響きそのものは現在も存在し、また、そのメカニズムも音響学的に解明されているもので、何ら不思議なものではない。しかし、論理の回路とは別に、我々の感性の深層に直接的に作用する響きの音を、釣り鐘（梵鐘）、鑼、鉦、木魚、法螺など、多くのものによって確認することができる。本稿においては、民族の精神文化のなかでアニミズムとかかわる音の響きを、響きの古代性として捉えている。つまり、直接的に霊と響きの関係が成立している状態である。

この響きのなかで行われる芦笙会は、祖霊信仰と一種の巫女舞の複合ともいえるもので、アニミズムとシャーマニズムの特徴を顕著に示しているといえよう。また、爬坡節（8月）に香炉山（1238メートル）で行われる、歌掛け（遊方）とか賽馬（競馬）の類も、信仰に裏付けられた非常に古い文化のひとつとして捉えることが可能であるが、日常的に唱われる相互唱、迎客歌、敬酒歌の類も、儀礼の擬似行為（模倣行為）と筆者は理解している。音声文化圏の伝統的な「うた」文化を構成している要因は、単なる娯楽ではなく、旋律構造も文字文化圏（漢民族）の旋律とは次元を異にするもので、少数民族の言語音階性⁽⁶⁾による音の動因のなかに、神（霊）の意識を表出している状況がみられる（8章参照）。

1989年、3月に行ったタイ北部の苗族（メオ族）調査においては、多くのシャーマンの実体に触れることができた。貴州省において現在シャーマニズムの痕跡は存在するが、シャーマンの姿に接することは非常に難しい状況である。しかし、シャーマニズムを正当な文化として捉えない限り、少数民族の儀礼、芸能などを学問的に評価することはできない。

3. 苗族儀礼の考察

黔東南地区（苗族侗族自治州）における山住み苗族の精神文化のなかに、ふたつの顕著な宗教的特徴がみられる。ひとつは、前述したようにアニミズムとシャーマニズムの複合形態である。それは、森羅万象に存在するという多くの精霊とか霊魂とエクスタシーによって交流する、巫師とか鬼師と呼ばれる職能者によって維持されたシャーマニズム形態であるが、彼らは云南の山間部にみられる納西族の東巴、彝族の朵西、貝瑪、畢摩、タイ北部の少数民族のモーピー（精霊の医者）などと

同じ広義のシャーマンといえるであろう。これはまた、岩田慶治氏がラオス北部のヤオ族調査において、既に指摘されている『アニミズムの基盤の上にシャーマニズムが存在する形態』⁽⁷⁾と同質の複合信仰形態と考えることができる。

苗族の祭儀では、芦笙、銅鼓、木鼓などが重要な音文化の側面を担っているが、1989年に調査したタイ北部の山岳地帯の苗族においても、芦笙、木鼓（貴州苗族とは異なる形態）などが使用され、また、モーピー（巫師）が馬に見立てた椅子に跨がって霊界を駆け巡るというシャーマニズム形態も維持されていた。言う迄もなく、馬と太鼓はシャーマンの重要な道具である。前述したように、筆者は響きの音を祭儀における古層の音と位置づけているが、苗族に強固に維持されている、芦笙、銅鼓、木鼓などの響きの音文化によって行われる祭祀芸能は、民族にとっての原信仰ともいえる複合信仰形態に深く根ざしているといえよう。

もうひとつのフィールドにおける宗教的特徴は、水牛との関連で語られる信仰である。水牛は日常性が強い労働力であるが、人々は神祭りの場において闘牛を行ったり、これを殺して神や祖先に供儀する。つまり、直接的な信仰ではないかもしれないが、苗族の民俗には水牛の角が祭られていたり、角を模したものが多くみられる。例えば、盛装した娘の頭に着ける異常に大きな鍬形風の銀飾りは、水牛の角を象徴している（写真Ⅰ参照）。この水牛の角を模した銀飾りは、盛装時の衣裳に龍の図柄の刺繍が多いことからしても、稲の豊穡をもたらす水神との関係において理解できるものであろう。

このふたつの信仰形態にみられる関係は、水牛を象徴する服飾文化の特徴が、他の稲作文化圏の少数民族にみられないこと、またシャーマニスティックな馬を走らせる行事（賽馬）、巫師が雄鶏、豚を犠牲に使用するなどの山住み民族の信仰に基づく特殊性、また、祭儀の場でみられる響きの音文化が古代性を維持していることなどからみて、水牛文化に代表される祭儀形態は民族にとって古層のものとはいえず、むしろ山地農耕民との文化的複合においてこそ象徴性をもち得たものであろう。つまり、山住み苗族の山地農耕（焼畑、狩猟採集を含む）から今日見られるような水牛犁耕による常田化という、いわば農耕技術の革新による共同体の儀礼形態の多様化に即して成立したものと考える。

芦笙は苗族のあいだで吹奏されていることはよく知られている。それが吹奏されるのは、新米節、翻鼓節、重陽節、苗年、招龍、春節、芦笙節、銅鼓芦笙節、吃新節などの主要な節日（祭日）や冠婚葬祭などの場である。3月6日、舟溪郷の河原では、数十組のグループと数万人の観客を集めて盛大な芦笙会が催された。そこでは恒例の闘牛もおこなわれていたが、この祭りのためにやってきた歌舞団が新しい踊りを披露するなど、アトラクション（見世物）的な色彩が強く、とうてい筆者の興味を満たすものではなかった。

そこで筆者は、より伝統的な儀礼性を強く残していると思われる芦笙会を求めて、翌日、上郎徳村を訪ねることにした。以下が、その時に見聞した上郎徳村における芦笙会（3月7日）の記録である。

3-i 上郎徳村の芦笙会。

郎徳は凱里から約32キロメートルの山間の地点にあり、上郎徳村は急斜面の山肌にへばり付いた、僅か100戸足らずの小村である。村に客として入るためには、順序立てられた儀式を経なければならないが、その形態については省略する。

下から見上げた限りでは、一見なんの変哲もない山腹の上郎徳村は、一度その中に入ると堅固な城砦を思わせる石積みが各所にみられ、他村とは異なった由緒ある伝統を感じさせる村賽である。村のほぼ中央には、斜面を大きく削りとして広場（鼓堂）が造られているが、形の平均した石がモザイク状に敷詰められて見事な天界模様を描きだしていることからしても、この鼓堂（祭りの場）が大変な労力

を結集して造られた神聖な場であることが理解できる。(写真Ⅱ参照)

広場の中央には太陽の図柄が描かれ、その中心に水牛の角を模した柱が立てられているが、その両側の角の部分から二個の銅鼓が吊り下げられている。銅鼓の中心にも太陽紋があるが、柱の上と銅鼓のそれぞれに、神祭祀を意味する赤い布が括りつけられている(写真Ⅴ、Ⅵ参照)。銅鼓はその名前が示すように、円筒形の銅製片面太鼓である(写真Ⅲ参照)。

写真Ⅰ



写真Ⅱ



男が銅鼓を一つ打ち奏法で叩き始めると、祭りの開始である。踊り手は盛装した娘たちであり、芦笙と銅鼓は男たちが演奏する。中央の水牛柱(銅鼓)を中心として、娘たちは縦一列になり、大きく円を描きながら反時計回りに動き出す。当初演奏している四人の小芦笙は、踊りの輪の内側に横一列に並んで共に移動する。一般的に三步舞と呼ばれるものであるが、盛装した娘たちは、終始、無表情であり、上半身と手は動かさずに単純な足裁きと踏み替え(三步進み、一步留まる)だけで、それぞれ斜め前に歩を進めてゆく。この場合、必要なことは、天界を象徴する神聖な鼓堂のなかに、銅鼓、芦笙といった神器の響きによって霊を集めることであろう。また、鼓堂を揃い踏みしながら歩いて(舞って)いる娘たちの上半身を固定的に保つことは、単純に反復する足の動きのなかで、最も効率よく、規則的に、銀飾りのシャラシャ音を発生させるためであり、これらの響音を媒介として、神(霊)と交流する祭りの場を設定するのである。

完全に隊列が整ったところになると、銅鼓は太、細の二種のバチ(Stick)が交互に使用される。太バチは面を、細バチは胴を叩くことによって、音質の違いとか強弱など、リズムの単調さが変化する。決定的な音質の変化は、空洞になっている底面に木桶をあてがい、太バチ音に呼応して底面から木桶を急に引きはなすことによって、音を歪ませて周囲に拡散させることである。非常に記述しづらいが、それはボーン(Boon)からウオオーン(Wuoooun)といった変化であるが、木桶の操作の仕方によって、響きのパイブレイション(振動)とか音質が変化して、極めて不安定な響きの変質がみられる。

この祭祀芸能における響きの変質の問題は、民族の精神性を考えるうえで一つの重要な手掛かりと思われるので、後で検討することにする(4章参照)。

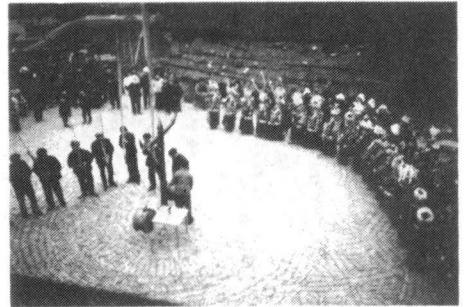
苗族の芦笙は大、中、小の三種があり⁽⁸⁾、パフォーマンスの進行に従い、徐々に大型の芦笙が加わり中・低音部の音が補強されることによって、その響きは次第に力強く盛り上がってゆく。特に、終盤近くに出てくる大芦笙の低音管は約5メートル余りの長いもので、最低音をカバーする。芦

笙の管数は基本的には6管であるが、最低音をカバーする大芦笙においては厳密なきまりはない。それぞれ長さの異なった6本の竹管を組みあわせた中芦笙は、約2メートル、小芦笙は約0.8メートル程の長さであるが、大型の芦笙が常に中心に近く位置し横一列になって移動する。この芦笙隊の形態については、楽器の重さと動きの関係から理解できよう。(写真Ⅳ参照)

写真Ⅲ



写真Ⅳ



上記の盛装して優雅に歩く(舞う)集団とは別に、テンポも動きも全く異なる軽装の娘集団が、二人の小芦笙(対芦笙)と共に円内に入ってくるが、手を叩き、足を上げ、旋舞する演出は、多分に複雑な振り付けによるところからして、新しい舞踊であろう。舟溪郷の河原の芦笙会でも、この種の新舞踊の講習会が開かれていたが、目的と性格が異なる二種の踊りの雑合は、多分、娯楽としての革新的演出を考えてのことであろう。しかし、少数民族の文化としての儀礼的視点からみれば、無意味な競合の意味でしかない。従って、混乱を避けるためにこれ以上言及しないことにする。

苗族の踊りについては、鳥居龍蔵が1902～1903年の調査で芦笙舞踏にふれている。それによると、「その踊りの続いている間は最も静粛であって、日本の盆踊りのような騒々しいのではない。(中略)そうして胴より上は少しも動かすことなく、ただ足部のみを運動せしめる。その足も前の方へは踏み出さないで、一列に立ったまま蟹の横行するように足を横さまに運んで、あるいは右しあるいは左し、おもむろに飛び踊るのみである。はなはだ簡単な踊り方であって、誰でも一見せばただちに真似て共に踊ることができる」⁽⁹⁾と述べている。これらの所作は、凱里近辺の侗家(苗族の支系)の村で見たことがあるが、確かに鳥居龍蔵のいうように芦笙踊りの所作は簡単である。しかし、既に述べたように、この単調な所作の繰り返しは、彼らにとって娯楽という概念を越えた一種の儀礼舞であることは、銅鼓、芦笙など、民族古来の神聖な楽器と一緒に機能していることから理解できよう。

つまり、祭(祀)りにおいて重要なことは、設定された祭りの場(鼓堂)に彼らの精神世界を再構築し、心的宇宙のなかで霊(神)と交流することであり、多種の波長音と複雑な倍音(図表Ⅲ参照)が交錯する幽玄な響きそのものに霊を象徴させ実感することによって、芸能としての儀礼舞を成立させているのである。

3-ii 祭儀の場について

祭儀を成立させるためには、祭りの場(鼓堂)が重要な要素のひとつである。通常、専用の鼓堂

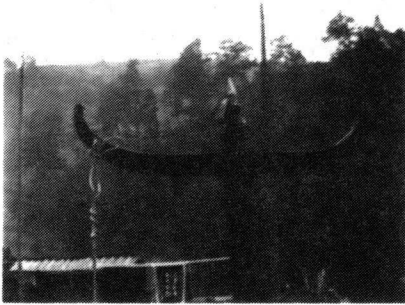
をもたない村では、村外れの広場とか河原などに丸太を組み銅鼓を吊り下げることによって、神聖な祭りの場としているところが多い。

ほぼ村の中央に位置する上郎徳村の広場は、急勾配の斜面を切り開いたもので、唯一ともいえる平地であるが、小石をモザイク状に並べて模様を描き出すという、手の込んだ造作がみられる。

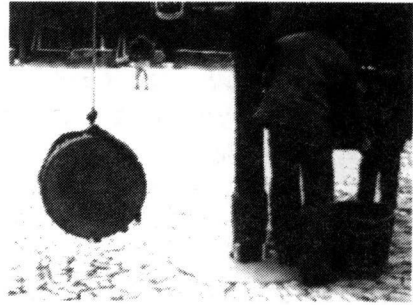
このように小石を並べて模様を描く手法は、雲南省北西部の山住み民族である納西族の内庭などに見られる。しかし、これらの吉祥模様とは異なり、上郎徳村の広場は太陽図形を中心に描くことをみても、明らかに村人の心的宇宙を表現する、原信仰に則した天界図形である。現在ある石モザイクそのものは決して古い造作ではないが、上郎徳村が由緒ある村寨であり、時間と労力を結集して作られたこの広場も、彼らの精神文化を如実に示す極めて貴重なものといえよう。

村人の日常にとって重要な共同作業の場でもあるこの広場は、水牛角柱を立て銅鼓を下げることによって、何時でも非日常性をもつ祭儀の場に早替わりする。(写真V、VI参照)

写真V



写真VI



しかしながら、前述したように、水牛の角を模した娘の銀飾りとか、水牛の角柱、銅鼓などを使用することは、必ずしも、民族古来の形態ではないと筆者は考えている。現在、当地の梯田に見られる水稲農耕による文化複合の時期については、正確に特定することはできないが、東南アジアの死者祭儀（例えばトラジャの死者祭宴）でみられるような、水牛による闘牛とか水牛犠牲を伴った儀礼、水牛の角に象徴される文化形態などは、あくまで水稲文化と共に後から入ってきたものと捉えることができる。つまり、上記のように、原信仰に則して造られた堂鼓とか、祭儀における響きの音文化と、娘たちの所作（舞）にみられる古代性などが、彼らの基層の精神文化のなかで象徴化された儀礼形態として、今日なお維持されているからである。また、このような苗族の原信仰に則した古来の儀礼形態は、水稲農耕文化との複合においてこそ、顕著な儀礼的芸能性をもち得たものといえよう。

苗族の節日（祭日）には、飾りたてた馬を走らせる行事、賽馬が行われることがある。しかし、現在は行事として細々と形式的になされているに過ぎないが、上記の事実から、苗族の原信仰ともいえるアニミズムとシャーマニズムの複合精神文化のなかで、元来、馬の存在は重要な意味をもっていた筈である。つまり、馬は人々の心的宇宙である天界（霊界）を駆け巡ることが可能な唯一の動物の象徴であり、この天界飛翔の象徴は、タイ北部の苗（メオ）族儀礼におけるシャーマンによって、民族の精神文化のなかで現在まで強固に維持されていることは既に述べた通りである。しかし、当地の苗族における手掛かりは僅かに賽馬の行事だけであり、これについては殆ど語られることがない。

上郎徳村の祭りの場を俯瞰して見ると、柱（太陽）を中心として左右に駿馬の図柄が描かれているのが確認できた。馬の様相は、たて髪を振り乱した天駆ける姿である。（写真Ⅶ、Ⅷ参照）

写真Ⅶ



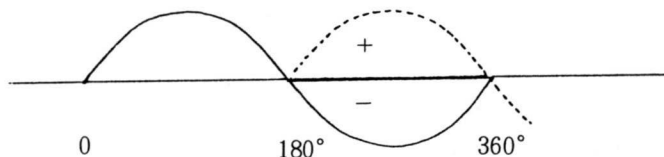
写真Ⅷ



正確な位置関係は調査できなかったが、この村が凡そ南斜面にあるとすれば、馬の描かれている位置は東西ということになる（使用されている銅鼓の面は東向き、もうひとつの銅鼓の面は西向き）。当地に果たして馬の供儀が存在したかどうかは確認できなかったが、単に馬を描くだけであれば、どのような図柄でもよいわけである。重要なことは、明らかに、この馬が太陽図形を中心に左回りの方向に駆けていることで、娘たちの動きと同方向である点である。つまり、盛装した娘たちの所作は、複雑な響きに象徴される霊界（天界）を、協力霊ともいえる馬と共に飛翔している形態とみなすことができる。筆者は専門外であるため、その意味するところは俄に回答し得ないが、娘たちの単純な所作の繰り返しも、主に胸と頸に付けた銀飾りを効率よく響かせ、音の干渉を防ぐ（図・Ⅱ参照）ためのものであり、ウノ・ハルヴァがシベリアのシャーマンの特徴と捉えている『身ぶるいによって装束につけた金属片を鳴らせながら、一定の拍子で前へ動く』⁽¹⁰⁾という動きと身振りに類似したものを感じさせる。何れにせよ、既に述べた民族の原信仰による古代儀礼的性格をもつ、洗練された一種の巫女舞と想定することが可能であろう。

上記した音の干渉の問題は、音の響きと密接に関連する問題と思われるので、下図に示し簡単に説明する。

図・Ⅱ 音波形図



時間軸に対して、0～360°が音の波長である。理解し易くするために、仮に等振動の次の音が中間の180°の時点で発生したとするとすると、重複した音の部分は+-が0となって消えてしまう相殺現象がみられる。実際には振動数も重複点も異なる場合が多く、音が消えることは殆ど考えられないが、不規則な音の動きは、響きに大きな影響を与えるわけである。つまり、次に発生する音との力関係（+-）によって、急に響きが止まったり、弱くなったりする現象が往々にみられる

ために、効率よく音を響かせるためには、一定の響きの容量を保つことが重要であるといえよう。

4. 響きの古代性と銅鼓

銅鼓は通常、籾殻とか大豆を入れて屋根裏に保管されているが、これは容器であると同時に、湿度から酸化を防ぐ手段でもあろう。中国の古代において、銅鼓は炊具であるとか、驅疫などの宗教活動、或いは通信の道具、礼器、身分と地位の象徴、などに使用されたと解されている⁽¹¹⁾ことをみても、本来、非常に多くの意味と機能をもったもので、現在、当地にみられるような銅鼓舞蹈のリズム楽器と規定するのは問題があろう。また一概にリズムといっても、西洋音楽の均等分割リズムの理念とは根本的に異なるものであるが、この舞をみた限りでは、銅鼓の曖昧なリズムと無関係な舞手の正確な足裁きが指摘できる。

このような状況から判断すると、芦笙を含めた響きの音を鼓堂に充満させることによって祭儀の場を成立させることが重要であり、この場合、銅鼓は単なるリズム楽器というよりも、響きの古代性を伴った礼器として機能していることが理解できる。現在、芦笙の演奏に多少旋律性がみられるからといって、銅鼓のリズムを西洋音楽の方法論のみで把握することは、この儀礼芸能の本質的理解から離れてしまう危険があるといえよう。

苗族の祭儀に使用される主な打楽器は、太鼓（木鼓）と銅鼓である。ウノ・ハルヴァの『シャマニズム』⁽¹²⁾によれば、アルタイ人とヤクート人は諸霊を神聖な太鼓のなかに集めるという。また、アルタイのシャマンが片面太鼓の裏にガラガラとか鈴をぶら下げて、太鼓の音を増幅しようとしているのは、諸霊を脅かすためであると推定している。

苗族の鼓と呼ばれる打楽器の類は、同様に神聖なものと意義づけられている。果たしてアルタイ人の太鼓が同義の神（霊）の依代であるか否か、筆者は俄に判定することはできないが、例え、アルタイ人の太鼓が聖なる楽器であったとしても、音と諸霊（悪霊）との因果関係が判然としないために、何故、太鼓の音が諸霊を脅かすか理解できない。また、諸霊を脅かすために、鈴とかガラガラを付けることによって、音量を増幅させるという意見も疑問である。音量の問題は、皮面張力による音効率の関係、つまり、楽器の鳴り具合によって左右されるもので、共振によって周波数の高い鈴の音などの共鳴音は多少混入されるかもしれないが、音量全体が増幅されることは先ず考えられない。確実にいえることは、音の変質と、共振音（響き）を、より持続させることが可能である点が指摘できる。

この響きの問題は、苗族などの少数民族の精神文化における、霊と音の関係を理解するうえで重要な意味をもつもので、筆者は民族の基層に存在する音の古代性において捉えている。つまり、古代における霊の認識は、音の響きの理解と共有する精神性の質的変換において成されていたと考えている。

古代人にとって、共鳴音とか共振音といった音の響きは、日常的な個の概念で捉えることができる音とは異なった、彼らの理解の限度をこえた不思議なものであった筈である。彼らはこの響き現象を、目に見えない、無数の微小な〔音〕の粒子の集積と不安定な変動、と捉えていたと推定しているが、目に見えない〔霊〕についても同様な思考の中で、響きの音とオーバーラップ（Overlap）させることによって、視覚をこえた聴覚で霊を確認するという質的変換がなされていたと考える。例えば、洞窟内の音の響き、中空な木とか容器による音の反響、やまびこ、雷鳴など様々なものであるが、この質

的変換の思考は、同時に彼らの精神文化のなかで、一種の再生の意味をもつものともいえよう。

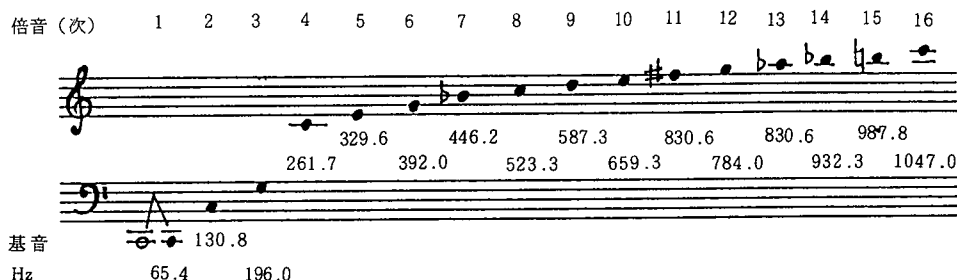
前述したように、上郎徳村の芦笙会では、銅鼓に木桶を当てがうことによって、その音色を変質させている。この行為（技術）は、一般的に音を共鳴させるものとして意味づけられているが、音の視点から考えると疑問である。共鳴という現象は、外力の振動数と振動体の固有振動数が同じになると、振動の振幅が大幅に大きくなる現象である。つまり、単なる反射音ではなく、増幅現象を伴ったものでなくてはならない。銅鼓は鼓面にある太陽紋と、それを取り巻く暈圈（円形の帯図形）の凹凸などをみても理解できるように、鼓面の厚さも一定ではなく、表面は複雑に共鳴する形態である。つまり、銅鼓の音は異なった音を同時に発するものであり、木桶に共鳴する音（比較的短い波長音）も無いとはいえないが、基本的な音響として、この楽器の基音を完全に共鳴させ、増幅させるためには、使用されている木桶より遥かに底が深い木桶が必要であることは音響学的にみて明白である。そこで木桶を使用して空気を導入する作業は、あくまでも音の振動を変化させることによって、単に音を変質させ、同時に響音を反射し拡散させるために機能していると理解するべきであり、木桶の共鳴によって音を増幅させる効果は見当たらない。苗族の心的宇宙を象徴する祭儀の場にみられるこの種の行為は、霊を銅鼓に集め、変質させた響きのなかで霊を再生するという、儀礼行為のひとつとみることが可能であろう。

ここで銅鼓の響きの実体と、構造による音機能を考察してみよう。

銅鼓とか太鼓の類は、倍音が強い楽器である。響きにおいて重要な要素は、その複雑な倍音の絡み合いであるといえよう。つまり、倍音が共鳴（増幅）することによって新たな音を発生し、またその倍音が新たに作用するといった仕組みである。音は常に倍音を伴っている。つまり、音は純粹培養された一個の音ではなく、多くの倍音の集合体ともいえるもので、この倍音は実際にピッチ（音程）合わせなどにも使用されている。

倍音を理解するために下図を参照されたい。

図．Ⅲ



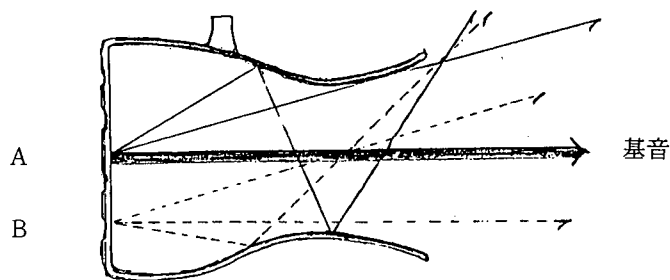
例えば、ドの音を基音として出したとすると、上記のように2次倍音、3次倍音、4次倍音……が同時に発生していることが認識できるであろう。

次に銅鼓の構造を次頁に示す。

この断面図から音の複雑な反射が理解できる。これによって音の位相 (Phase)¹³⁾ がずれることがわかる筈である。また、同時に多くの音が発生することによる差音の問題も無視できないであろう。例えば、A点とB点の音の差、仮にそれがソ音とミ音とすると、(図．Ⅲ参照) $392. \text{Hz} - 329.6 \text{Hz} = 62.4 \text{Hz}$ つまり、62.4Hzの低い音も聴覚的に感ずるわけである。以上の事から理解できるように、響きは極めて複雑な音の堆積と相互作用によって成立しているといえることができる。

銅鼓は西南アジアから東南アジア一帯にかけて広く分布しているが、貴州省においては、彝、苗、

図. IV 銅鼓断面図



洞、壮、布依、水族などで使用されている。

銅鼓の歴史は古く、雲南省楚雄の万家坝遺跡から出土した銅鼓は、春秋時代から戦国早期（B.C. 8～B.C. 5）に造られた最も古いものといわれているが、中国では銅鼓を次の8種に分類している。¹⁴⁾

例えば、①万家壩型、②石寨山型（盛行時期 B.C. 4～A.C. 1）、③冷水冲型（盛行時期 A.C. 1～A.C. 12）、④遵義型（盛行時期 A.C. 10～A.C. 14）、⑤麻江型（盛行時期 A.C. 12～A.C. 19）、⑥北流型（盛行時期 B.C. 1～A.C. 10）、⑦靈山型（盛行時期 A.C. 3～A.C. 10）、⑧西盟型（盛行時期 A.C. 8～A.C. 20）などの各種である。

当地で使用されている銅鼓は、貴州省北部の遵義から出土した遵義型、或いは凱里の西約50キロの麻江から出土した麻江型にそれぞれ類似しているところがあるが、胴の絞りとか形態（大きさ）の点で、なお検証の余地がある。

何れにせよ、単に銅鼓の起源が極めて古いからといって、黔东南の苗族が使用している銅鼓を短絡的に古代と結び付けることはできない。儀礼の場において、明らかにより古代性を維持しているのは木鼓（太鼓）の存在である。銅鼓が当地に定着した時期について特定することは困難であるが、上記した中国の分類に従えば、麻江型とすれば12世紀、遵義型であれば10世紀頃と一応推測することが可能であろう。筆者は儀礼の場における銅鼓の定着を、水牛が水稻農耕文化と山地農耕文化との複合において象徴性をもった時期と考えているが、貴州省という多湿地帯で All weather（全天候）に機能する銅鼓は、共同体における生業形態の複合に伴って、多様化する祭儀に対応する儀器として有効に作用したと考える。特にその音色の豊かさから、今日みられるような祭祀芸能にそれらを発展させた、有力な楽器の一つとして位置づけることができる。

5. 木鼓(太鼓)・象徴性の秘密

木鼓は黔东南の苗族の原信仰と直接的な関連において存在した儀器である。その音量は銅鼓と比すべくもないが、鼓面と胴を叩くことによって、響きの音文化を共有していることがわかる。萩原秀三郎氏は著書『稲を伝えた民族』¹⁵⁾で苗族の木鼓に触れ、「苗族にとって木鼓はあまりに聖なる楽器で、鼓社節以外にこれを打つことはあり得ないが、銅鼓はしばしば使用され銅鼓舞が舞われる」と述べている。

苗族の木鼓は、雲南省の佤族などに見られるような全木製の太鼓ではなく、略斗（Luedou）とか竹竜（Zhulong）と呼ばれる皮張り太鼓である。これは苗語の略（Lue）が木を、斗（dou）が鼓を意味することから木鼓と呼称されている。

銅鼓も木鼓も共に神（霊）を祭（祀）る儀器であるが、特に木鼓は、通常、神霊の座である山の洞穴に収めて祀り、石板で蓋がなされ守られている。この石蓋を開（翻）くという意味から、木鼓歌舞を伴う祭日を称して“翻鼓節”と呼んだりしているが¹⁶⁾、何れにせよ、木鼓のなかには祖霊が入っていると信じられ、苗族にとって最も神聖な神の楽器である。

形状は細長い円筒形で、材質は楠と黄牛の皮を使用している。大きさは長いもので2～3メートルといわれるが、通常の長さは約1.2メートル、直径は40センチ～45センチほどで、台上に置かれて使用されている。（写真IX参照）

写真IX



（『中国少数民族楽器誌』より転載）

この他にも、凱里、黄平などに居住する苗族の支系といわれる偉家人も、神聖な太鼓を所有している。偉鼓（鼓長、約250センチ、直径40センチ）と呼ばれているが、苗族の略斗と異なり、家のなかに保管されている。通常、赤い布をつけて頭を東に向け、地上から150センチほど離して置き、香を焚いて祀っている。この太鼓は神聖なるが故に、略斗と同じように地上に置くことは禁じられているが、更に興味深いことは、太鼓のなかに粟の穂とか、高粱、とうもろこし、貨幣、芦笙などを入れることであろう。偉家の人々の思考においては、偉鼓は自分たちに視先であり、最も崇拝すべきものとして捉えている。¹⁷⁾

次に木鼓（略斗）の構造と機能を考察してみよう。皮太鼓の類を構造的視点からみた場合、問題となるのは皮の張り方のテクノロジーであり、音的視点からみた場合、皮の表面張力と振幅の度合いに要約されるであろう。木鼓の両面に張られている黄牛の皮は、竹のタガで締め付けられているのみで、技術的には、殆ど面皮に張力が懸からない不完全なものである。また、貴州省の冬季は長雨が続き、「空は三日の晴れることなし」といわれる多湿地帯である。この気象状況からしても、皮面積に対する音効率は極めて低いものといえる。つまり、鳴りの悪い楽器ということであり、このような音効率と構造において古代性を維持している儀礼用木鼓が、今なお現存していることは非常に興味深いことである。現在、周辺地域で通常使用されている太鼓の皮固定の技術は、竹釘を使用しているものが多い。例えば、貴州・湖南の苗族の猴鼓（Hougu）（花鼓 Huagu、蛮鼓 Mangu）と呼ばれる太鼓、或いは貴州・湖南・広西の侗族の工（Gong）、広西壮族自治区の苗族の唢奪（Ngduo）、瑶族太鼓（Yaozu dagu）などである。

勿論、神（霊）のよりなす容器として木鼓を捉えた場合、確かに聖なる儀器としての意味は存在するが、仮にそうであっても楽器である以上、鳴らないより鳴ったほうがよいのは当然であるが、

面皮の張力をたかめる技術的な発展がみられない。つまり、聖なる象徴として固定化している状況である。1985年の調査で、安順の西南約40キロメートルに位置する、黄果樹の布依族の村（石頭寨）の祭儀の場において、銅鼓と太鼓を同時に使用するという説明をうけた。複雑な倍音効果（響き）によって霊と結びつく条件を共有するこの両者は、苗族の儀礼の場においても同時に使用されていた時期があったと筆者は推測している。しかし、黔东南の苗族の場合、水牛を象徴する銅鼓儀礼の華々しい芸能化に伴い、木鼓は儀礼の場だけに残り残されて化石化したのではないだろうか。

現在、これらの儀礼木鼓の数は、非常に減少している。この理由は、木鼓の音効率（音量と響き）の悪さに起因するものではなく、黔东南地区における今世紀初頭のキリスト教の伝入と発展による民族儀礼の否定と衰退、とりわけ、木鼓が民族の精神文化における最も重要な楽器であるが故に、その多くが焼かれて消失したことが主な原因であろう。⁽¹⁸⁾

このような外来宗教による文化破壊によって、現在、木鼓の楽器としての象徴性は逆に増幅されたとみることできるが、音量の豊かな銅鼓による祭祀儀礼の芸能化などの経緯のなかで、木鼓は新たに多く作られる必要がなかった。ともあれ、木鼓が現在まで象徴性を保ち得たのは、原信仰に支えられた苗族の精神文化のなかで、木鼓による儀礼文化が根強く存在した証であり、逸早く確立されていた基層の音文化のひとつとして捉えることが可能である。

6. 芦笙の響き

フルー
芦笙、葫芦笙（写真X参照）の類は、貴州、雲南、東南アジアにかけて広く分布している。その起源は古く、1957年に雲南省の李家山、石寨山の古墓から出土した銅製の葫芦笙斗は、春秋晩期と戦国初期のものといわれている。⁽¹⁹⁾

雲南省に多い葫芦笙は笙斗（音斗・音箱）に葫芦（瓢箪）を使用しているが、貴州省に多くみられる芦笙は木製の音斗を使っている。この楽器は、貴州省においては、主に、苗、侗、水、瑶、仡佬族などが使用している。当地の芦笙会で使用されている高、中、低音の三種（厳密には6種）の笙は、形態の大きさは別として、奈良時代に雅楽と共に我が国に移入された17管の笙などとは異なり、概ね、6管～4管と笙管の数も少ない。そのためか、原始笙と呼称され、プリミティブ（原始的・未発達）な楽器と思われている。これは現在、西南中国の少数民族の笙が、上記の出土楽器と基本的に変化せず維持されているからであろう。

古来、漢民族も祭祀の場において響きの音文化を多有していたと考えられるが、南北朝あたりから隋、唐代、特に唐代の燕楽（宴饗楽）などにみられる合奏形態の発展によって、音楽のもつ概念と様相は大きく変化したことが窺われる。笙類においても、葫芦、匏の音斗から木製の音斗に改良されたのは唐代であり⁽²⁰⁾、これは上記の音楽状況に伴う音効率の増大、音階および転調技術の発展などによって、必然的に笙管の増加がみられたためと理解することができる。つまり、これらの状況は、基本的に音の記号化とか音楽理論の発展などに起因するものであり、文字（記号）文化に裏付けられた特徴と捉えることが可能である。一方、音声（無文字）文化圏の音文化は、伝承機能と密接に関連する言語音階性を基盤とした、民族の感性にもっとも同調する響きのなかで維持される⁽²¹⁾ものであり、音域が狭く、音の少い、発展的旋律を否定する短小固定反復構造（短いフレーズの繰り返し）ともいえるものである。つまり、文字文化圏の音楽とは機能も目的も全く異なっていたといえよう。

以上のことから理解できるように、少数民族の笙を、単に笙管の数の比較だけでプリミティブな楽器として捉えることは見当違いであり、少数民族の音文化にとって、むしろ必要充分に完成されていたことは明白である。

現在、黔东南地域の笙は、木製(杉・松)の音斗を使用しているが、本来は葫芦(瓢箪)であったといわれ、少数民族の瓢箪信仰に裏付けられたものと推定することによって、芦笙は神聖視される楽器であると一般的解釈されている。確かに瓢箪信仰は西南中国に多くみられるもので、例えば、雲南彝族の打歌^④における葫芦笙の存在は、極めて音量の少ない楽器にも関わらず、常に歌舞の中心に位置し、この芸能の進行と統一的役割において象徴的である。しかし、信仰の対象である瓢箪を使用した笙であることに意味を認めることができるが、楽器の大型化に対応した木製音斗の芦笙に、同様な象徴性が感じられるか疑問である。また、神聖な楽器であるために、女性が触れてはならないという禁忌があるといわれているが、両者の因果関係についても明確な説明がみられない。何れにせよ、瓢箪音斗と木製音斗の推移などと共に、今後、検証されなくてはならない問題であろう。

音文化の視点からみれば、当地の儀礼、祭祀芸能にとって重要なことは、民族の原信仰に関わる響きの古代性である。その意味で、木製の音斗は瓢箪の音斗と異なり、構造的に音効率(少ない息で最大の音を発生する)が良く、そのために芦笙の驚異的な大型化と多様化に対応し得たものであり、およそ3オクターブにまたがる複雑な響きに祖霊を置き換えることによって、民族の精神宇宙を再構築する役目を荷なっていた。つまり、祭儀の場を維持する機能(響き)において、神のよりなす楽器であったわけで、単に楽器の形態と象徴性のみで芦笙を語ることは思惟に過ぎる考察であろう。芦笙、葫芦笙の類は基本的に楽器である以上、一般的な娯楽として広く音楽芸能に使用されているのは当然である。現在、曲芸吹奏のようなものを多く見掛けるが、烏居龍蔵は貴州の花苗の調査(1902年～1903年)において、芦笙を次のように記録している。²³⁾「苗は特に音楽を嗜好する性癖があって、男子は子供のときからこれを吹き習い、平生唯一の娯楽としてもあそんでいるのである。されば戸々いたるところにこれを備えないものはない。(中略)すなわちこの器は彼らの結婚するについて必要なものであって、彼ら自分の恋愛する女を我が妻に娶ろうとするときには、明月の夜その女子の住んでいる家の門前に立って、熱心にこの笙を吹き鳴らすのである。ときとしては同じ女に恋愛をもっているものが幾人もあるとすると、その男子らはみなその門前に集まり来て、共に笙を吹いて競技するのである。…以下略」

以上の文面から理解できることは、芦笙は男の吹く楽器であり、娯楽とか、時として婚姻のための道具として機能していることである。婿選びの競技のくだりは、話としては面白いが、男女の関係のなかで意中の人は既に決まっているのは当然であろう。

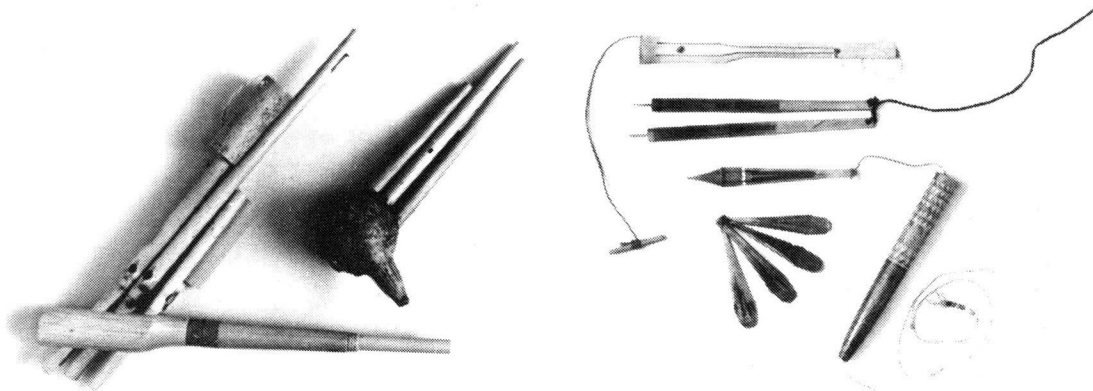
この男性専用の吹奏楽器である芦笙については、芦笙会のような祭祀芸能の場に象徴されているように、男は吹き手、女は舞手という古来からの“しきたり”のなかで、厳密な役割分担が成されていたと考える。つまり、芦笙は男にとっての響きの音文化であったわけで、女性はこれに関わる必要がなかった。一方、女性も専用の響きの音文化を所有していたからである。それは、口弦(舌頭)と呼ばれる楽器(口琴、Jew's Harp)で、現在、竹製と金属製の二種類がみられるが、直接リードを指で弾き、口腔で共鳴させるという響きだけで機能する楽器である。この楽器は音が小さいために、一般的な芸能に発展することがなかったが、極めて重要な儀器(女性シャーマンの道具)であったと筆者は考えている。つまり、民族の原信仰に則した響きの古代性における認識である(写真XI参照)。

この両者(芦笙と口弦)は、現在、男女の求愛の場で屢々使用されているが、それは彼らが意識

する、意識しないに関わらず、民族の精神文化に介在する響きの音文化のなかで、神（祖霊）の承認を得るための儀礼の擬似行為と理解することが可能であろう。

写真 X

写真 XI



7. 響きの分析と記録

〔銅 鼓〕

上郎徳村の芦笙会における銅鼓の奏法については厳密な法則性はみられず、祭りの雰囲気に従って打法を変化させているのが特徴である。前述したように、装飾をつけた舞方の動きは、響きの規則性を保つために正確なテンポで進行してゆくが、銅鼓のリズムは洋楽の感覚からすれば正確さに欠けるものである。従って、舞の動作とは必ずしも一致しないことが多い。しかし、これは奏者が未熟だからではなく、むしろ等分化されない東洋感覚のリズムとして捉えるべき性質のものであるが、正確な記録が不可能であるために、便宜上、洋楽に則って記録する。

譜例. 1

$J = 136$

No. 1 面打

No. 2 銅打 面打

No. 3 銅打 面打

No. 4 銅打 面打

No. 1 呼び込みのパターンともいえるもので、一つ打ちのリズムである。

No. 2、No. 3 のパターンは、舞の開始時にみられる。

No. 4 盛り上がりの主要なパターンである。

No. 2、No. 3 のパターンは雰囲気によって交ざり合って演奏されるが、随時、奏者が交代するためリズムが途切れたり、リズムパターンもその度に大きく変化する。

以上の演奏形態から理解できるように、必要なことは整理されたリズム形態ではなく、むしろ、多様な奏法による響きのパターンの変化であるといえよう。

〔芦 笙〕

舟溪郷の芦笙会にみられた三步舞とか拍手舞（新舞踊）などでは、多少旋律性が強い曲が演奏されていたが、上郎徳村の芦笙については旋律性が殆ど認められないもので、銅鼓と同様、リズム的に使用されている。勿論、各パートの縦線の統一性は厳密なものではない。便宜上、半音高く記譜している。

譜例. II

$J = 136$

高

中

低

当地では6種の芦笙を分類することができたが、その中の一種は拍手舞（新舞踊）で使用されていたもので、他の芦笙と異なり、不思議なことに半音高い調性であった。

それぞれの呼称については不明であるが、中国少数民族楽器志（前出 PP.130~131）によれば、芦笙は地域と民族支系によって音列も、調高の呼称も異なっている。侗、苗族の羽調芦笙には、唢列（最高）、琉六（次高）、根耶（中音）、林婁（次中）、琉伴（低音）、林秀（倍低）の6種があると述べられている。しかし、上記（譜例. II）の調性は基本的に羽調ではない。

筆者の方法論における性調感組織（Innate mode structure）²⁴によれば、 $\frac{IM^6}{V}$ の響きである。つまり、ソ音の基層音の上にドの長感組織（Major mode）の和音が展開されているが、実際はミの音が異常に低いために、 $\frac{Im^6}{V}$ の響き（Minor 系の響き）に感じられる。しかし、この響きが当地の苗族にとって古来のものか疑問である。（この問題は、本稿の目的と異なるため省略する）

8. 「うた」文化との関連

舞踊の終了後、芦笙隊は下記の旋律（譜例.Ⅲ）を吹奏しながら、横一列になってゆっくり祭りの場を廻る。この場合、前方にさし出す脚に合わせて音を出す、相変わらず音の縦線に統一性はみられない。つまり、音の揃いが悪いということである。多分に息の吹き込みと音出が、楽器の大きさによって異なるためと考えられないこともないが、やはりこの場合、彼らにとって重要なことは音楽性の追求ではなく、響きの音であろう。

舞踊の終了後の芦笙による音の響きは、この祭儀芸能における儀礼性を顕著に示す部分と考えるので、その音形を下記に示す。

譜例.Ⅲ $\text{♩} = 68$



基本音形は複雑な旋律ではなく、上記の音形が延々と繰り返されている。本来、音声文化圏の民族において、この短い音形の繰り返しは、儀礼と伝承「うた」文化（古歌など）のなかで機能した言語と密接に関連する言語音階旋律と捉えることが可能である。その意味で、上記の旋律形は、苗族にとって重要なフレーズとして筆者は把握している。

例えば、下記（譜例.Ⅴ）に示す飛歌（男女間の愛情歌）をみても理解できるように、譜例.Ⅲと同様なフレーズ（譜例.Ⅳ）が存在することがわかる。

譜例.Ⅳ



収録、記譜 生明 1988.3

譜例.Ⅴ



上記（譜例.V）の2小節目と8小節目のフレーズは、明らかに譜例.IIIに示した儀礼の場における芦笙旋律と同一である。以上のことから理解できるように、単なる男女の意志伝達的手段と思われる情歌の類においても、固有の儀礼旋律を使用することで、より深い精神性をもつと考える。つまり、共同体における精神文化のなかで、神の承認を得るための儀礼の擬似行為と捉えることができよう。音楽的視点からすれば、苗族の「うた」旋律には多くの儀礼的要素がみられる。例えば、譜例.Vの6小節目にみられるような、リズムを無視した“なだらかに下降する引き伸ばし音形”は酒歌などにも多くみられる旋律形態であり、また、“なだらかに上昇する引き伸ばし音形”は迎客歌などに多くみられる顕著な特徴である。苗族の「うた」旋律には、なお多くの「神との関わり」が指適されようが、歌曲の分析については紙幅の関係もあり、他稿に譲ることとする。

9. おわりに

芦笙と銅鼓の微妙な響きを共有することによって、幽玄な精神世界を構築してきた共同体の人々は、最も効率の良い響きと、音空間のバランスによって祭りの場を成立させている。これは、山間の地理的条件のなかで、計算しつくされた音環境ともいえるものであり、長い伝統が感じられる。特に、中低音域をカバーするために大型化した芦笙の発達は、原信仰に関わる響きの探究によって得られた、驚くほど高度なテクノロジーであり、事実、このような響きの探究こそ、今日、盛大に催されている共同体の祭祀芸能を成立させる要因であったことも否定できない。

元来、祭りの果たす機能と役割のなかで、音は常に重要な使命を担ってきたことは確かである。しかしながら、祭りを始めとして共同体の音文化を理解するうえで、音自体の構造認識の不足から明快な理解が示されないことが多い。例えば、音を表現する場合、共鳴、増幅、共振、振動、などの多くの言語が、往々にして、単に文学的表現として使用されているのを見かけるが、やはり、音自体の物理的理解に立脚した説明と、科学的な検証が行われることが望ましいと考える。

現在、苗族の節日（祭日）は非常に多く行われている。貴州省民族節日概況一覧表⁽⁴⁾によれば、凱里、雷山地区だけでも年間を通して100余りの節日がみられ、その多くに芦笙、銅鼓の類が使用されている。かつての祭祀芸能も近代化の波のなかで、単なる娯楽芸能に変貌するのは時間の問題かもしれない。しかし、芦笙、銅鼓が使用されている限り、響きと祖霊の関わりとのなかで、共同体の精神文化は活き続けるに違いない。

注

- (1) 『苗族簡史』貴州民族出版社、1985 p.1
- (2) 『苗族簡史』（前掲）p.13 苗族古歌、跋山涉水（黔东南）、修相修瑪（湘西古史長歌）など
が有名であるが、その他にも黔西北、黔中、黔北の苗族史歌と伝説など。
- (3) 『苗族簡史』（前掲）p.2～3 東部方言（湘西）、中部方言（黔東）、西部方言（川黔滇）
の3大方言と、それから派生する7種の準方言、18種の土語が存在する。

-
- (4) 『東洋文化研究所調査研究報告』No.25 1988
 - (5) 鈴木正崇・金丸良子 古今書院 1985 p.i
 - (6) 生明慶二「伝承機能音階論序説」『学習院大学東洋文化研究所』No.25 1988 p.45. Verbally oriented scales. 言語性が強く、特に即興の言語によって音階（旋律）は大きく変化する。文字文化圏の音楽的音階に対するもので、言語音階性が強いと音楽的音階性は弱くなり、音楽的音階性が強いと言語音階性は弱いという緊張関係において捉えた方法論。
 - (7) 岩田慶治『カミの誕生・世界の宗教 No.10』淡交社 1970 p.194
 - (8) 『苗族社会歴史調査（三）』貴州民族出版社 1987 p.74
 - (9) 鳥居龍蔵『中国の少数民族地帯をゆく』朝日選書162 朝日新聞社 1980 p.65
 - (10) ウノ・ハルヴァ著・田中克彦訳『シャマニズム・アルタイ系諸民族の世界像』三省堂 1971 p.495
 - (11) 『中国少数民族楽器志』中央民族学院少数民族文学芸術研究所編。新世界出版社 1986 p.324
 - (12) ウノ・ハルヴァ著・田中克彦訳『シャマニズム・アルタイ系諸民族の世界像』前掲 p.476
 - (13) 過期運動で、ある瞬間〔時期〕の運動の状態。
 - (14) 『中国少数民族楽器志』（前掲）p.322～323
 - (15) 萩原秀三郎『稻を伝えた民族・苗族と江南の民族文化』雄山閣 1987 p.152
 - (16) 『中国少数民族楽器志』（前掲）p.304
 - (17) 『中国少数民族楽器志』（前掲）p.304
 - (18) 曾士才「西南中国の少数民族社会におけるキリスト教の受容」『季刊 中国研究』（社）中国研究所 1988-10号 p.46
 - (19) 『中国音楽詞典』中国芸術研究院音楽研究所編 人民音楽出版社 1984 p.167
 - (20) 『中国音楽詞典』（前掲）p.349
 - (21) 生明慶二「伝承機能音階論序説」（前掲）p.36
 - (22) 彝族の男女による代表的な集団歌舞で、脚を踏み鳴らして踊りながら交互に唄う。
 - (23) 鳥居龍蔵『中国の少数民族地帯をゆく』（前掲）p.74
 - (24) 生明慶二「伝承機能音階論序説」（前掲）p.50～54
 - (25) 『貴州省民族節日概況一覽表』貴州省民族事務委員会。貴州省文化出版庁編 1984
-

A TACIT ENGAGEMENT BETWEEN GOD AND SOUND:

ancientness of echo in the Miao (苗) people's festivals and entertainments

AZAMI Keiji

To the Miao (苗) people who live in southeast Qian (黔) district, Guizhou (貴州) province, aural culture is strongly related to its racial spirit. In this thesis, I analyze the sound of echo considering their festivals and entertainments.

Originally in the aural culture-zone (the unlettered culture-zone), sound played a very important role, and was also effective in handing down the community ceremonies and its song culture.

The spiritual culture of the Miao people is based on its peculiar mixed religious structure of animism and shamanism. But as the diversification of occupations, exchange with the Han (漢) people, and modernization went on in the long racial history, the role sound in festivals and entertainments has been complicated. Guizhou Province, which I research here, is said to be the least Han-influenced region. I mainly study the use of bronze drums and large reed pipes, and elucidate the relationship between the sound of echo and god, and the spirituality of sound.
